significaciones, y que en ningún caso debe interpretarse el uso del blanco y negro como *ausencia de color*. Sí es cierto que el *grado de figuración* de una imagen disminuye con el empleo del blanco y negro, es decir, nos hayamos ante una fotografía más reconocible como *representación* por el espectador: el uso del blanco y negro dota a la fotografía de una fuerte expresividad que explica porqué numerosos fotógrafos de prensa siguen utilizando actualmente este tipo de película o de técnica fotográfica, como ocurre por ejemplo con Salgado. Asímismo, la utilización del blanco y negro ofrece un juego de posibilidades más amplio de lo que podría parecer en principio, ya que dependiendo de la emulsión elegida o del tipo de revelador que se emplee la fotografía puede tener una *dominante azulada, fría*, o *amarillenta, cálida*, lo que tiene consecuencias en su recepción, como cualidad que alienta, respectivamente, el distanciamiento o identificación del espectador con respecto al acontecimiento o sujeto representado.
De este modo, además de reconocer que el color es un parámetro morfológico clave en la construcción del espacio de la representación, también posee una dimensión temporal, más o menos visible. Es éste otro argumento que contribuye a difuminar las artificiales fronteras entre los niveles morfológico y compositivo de la imagen.
Reiteramos, pues, la necesidad de contemplar la presente propuesta analítica en términos operativos.

OTROS

Cabría aquí la inclusión de comentarios sobre la posibilidad de que una fotografía incorpore inscripciones de textos, palabras, frases o elementos verbales, que puede realizarse en dos dimensiones diferentes: como *componente objetual*, fruto de la presencia de marcas, calendarios, cartas, luminosos, etc., o bien como *componente conceptual*, por la expresión directa de una palabra o frase sub o superpuesta. Además, el pie de foto, como título, puede haber sido deliberadamente inscrito por el autor empírico en algún lugar del texto fotográfico (Duane Michals es un ejemplo muy oportuno).
Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel morfológico del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudioso de la imagen.

REFLEXIÓN GENERAL

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del nivel morfológico de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.
El conjunto de aspectos tratados nos permitirá determinar si la imagen que analizamos es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc.
A pesar de que hemos examinado el nivel morfológico de la imagen, centrado especialmente en el examen de los elementos expresivos más o menos objetivables, no debemos perder de vista que su estudio no puede estar exento de una carga valorativa. En este sentido, conviene recordar que, como afirman Arnheim o Gombrich, “ver es comprender”, lo que apunta a la naturaleza subjetiva de la actividad analítica.

3. NIVEL COMPOSITIVO

Nuestro modelo de análisis continua, en tercer lugar, con el estudio del ***nivel compositivo***. Siguiendo con la *metáfora del lenguaje*, se trata a estas alturas de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista *sintáctico*, conformando una *estructura* interna en la imagen. Esta estructura tiene para nosotros un valor estrictamente operativo, no ontológico, ya que no se trata de algo que se halla oculto tras la superficie del texto. Por razones de economía en el análisis, hemos optado por incluir en este nivel los llamados *elementos escalares* (perspectiva, profundidad, proporción) y los *elementos dinámicos* (tensión, ritmo), que aunque poseen una clara naturaleza cuantitativa (los primeros) y temporal (los segundos), como ha señalado pertinentemente Justo Villafañe (1988), tienen efectos considerables en lo que se conoce como la composición plástica de la imagen. Por otro lado, en este nivel se analiza también, de forma monográfica, cómo se articulan el *espacio y el tiempo de la representación*, dos variables ontológicamente indisolubles que, por razones operativas, son examinadas de forma independiente. La reflexión sobre estos aspectos espaciales y temporales del texto fotográfico pasa por el examen de cuestiones muy concretas desde las variables físicas del espacio y el tiempo fotográficos hasta otras más abstractas como la "habitabilidad" del espacio o la temporalidad subjetiva que construye la imagen.

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO
Como nos recuerda Villafañe, es necesario hacer una serie de precisiones respecto a la naturaleza de la composición (Villafañe, 1987, p. 177 y ss.): -"Los objetivos de la composición plástica y los factores que la rigen son independientes del grado de iconocidad de la imagen" (p. 178), es decir, se puede hablar de la existencia de una serie de normas o principios compositivos que rigen la simplicidad compositiva, con independencia del grado de figuración u abstracción de dicha composición. -Como nos ha enseñado la Gestalt y la fisiología de la percepción, el sistema perceptivo humano determina algunos aspectos de la percepción del orden visual en una imagen, como sucede con la visión de la profundidad en una fotografía. -La simplicidad no es obstáculo para que una imagen sea compleja, como sucede con numerosas composiciones simétricas y regulares. La complejidad viene dada por "la diversidad de relaciones plásticas que los elementos de la imagen pueden crear" (p. 179). -Los elementos icónicos de una composición no pueden ser ordenados siguiendo una escala de valor, ya que la distribución de pesos no es más importante que el orden icónico o las direcciones de lectura de la imagen. Asímismo, no es posible que estos elementos icónicos tengan valores estables de significación, ya que siempre dependerán de sus interrelaciones plásticas y de numerosos factores contextuales. (pp. 180-181). -Todos los elementos icónicos tienen la misma influencia plástica (p. 180), aunque esto no significa que en cada imagen podamos reconocer una mayor o menor importancia de cada uno de estos factores compositivos. Es fundamental constatar que en una composición no cabe eliminar ningún elemento sin alterar el significado último de la imagen, por poco relevante que pueda parecer. Por eso es muy importante adoptar una visión holista, totalizadora, en el estudio de los elementos compositivos.
PERSPECTIVA En la creación de la perspectiva juega un papel fundamental la interacción de las líneas de composición y la ausencia de "constancia" en la percepción de las formas (Arnheim, 1979, p. 86). Las formas rectangulares, por ejemplo, son percibidas como oblicuas, que siguiendo los gradientes de tamaño, se van ubicando en las líneas de fuga de la perspectiva representada. En realidad estos objetos que aparecen en perspectiva están deformados, por ejemplo cuando se emplea un gran angular, cuyo efecto es distorsionar los objetos visuales, que aparecen oblicuados y con una volumetría alterada. Sin duda, los gradientes perceptuales son responsables de la construcción del espacio tridimensional. Estos gradientes se definirían como "el crecimiento o descrecimiento gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio y en el tiempo" (Arnheim, 1979, p. 204). La obtención de la profundidad de campo, en fotografía y

cinematografía, se consigue mediante la utilización de grandes angulares y diafragmas muy cerrados. Es paradigmática la utilización de esta última técnica por el grupo del f:64, que representan los fotógrafos Ansel Adams y Edward Weston, entre otros. El empleo de teleobjetivos suele producir el efecto contrario: la total ausencia de profundidad de campo.
Para terminar, debemos hacer referencia, muy brevemente, a la importancia de la perspectiva artificialis como sistema de representación nacido en el Renacimiento, y que viene a significar la emancipación de la mirada del hombre del sistema de representación religioso. Como ha sido estudiado con gran profundidad por Erwin Panofsky[8], la construcción de la *perspectiva artificialis* supone, antes que nada, un modo de representación en el que el sujeto humano se convierte en el centro de dicha representación, en el que por vez primera se define un interior y un exterior de la representación pictórica, en el que habita el observador. Esta referencia, aunque simplificadora por su extrema brevedad, es pertinente en la medida en que la fotografía y el cine son herederos de este sistema de representación.
Finalmente, debemos reiterar la naturaleza estructural del espacio en el que habitan el resto de elementos morfológicos, y la propia estructura compositiva de la imagen. Es por ello que hemos considerado conveniente distinguir un apartado que hemos denominado "el espacio de la representación", y que hemos ubicado dentro del nivel compositivo de nuestro modelo de análisis, precisamente por su naturaleza estructural, como corresponde al sistema compositivo o sintáctico (interrelacional) de la construcción de la imagen.

RITMO

Como señala el profesor Villafañe, el ritmo es un elemento dinámico, cuya naturaleza debe relacionarse con la experiencia de temporalidad en la percepción de una imagen. Es precisamente este valor relacional entre elementos lo que nos lleva a incluir este concepto en el presente nivel compositivo, en la medida que el ritmo constituye un parámetro estructural.
Villafañe nos sugiere que es conveniente distinguir entre cadencia y ritmo. La *cadencia* se refiere a la repetición de elementos como puntos, líneas, formas o colores, lo que dotaría a la imagen de regularidad y simetría. No obstante, la regularidad y la simetría son opciones compositivas que restan de actividad y dinamismo a la imagen. El *ritmo* de una composición, por el contrario, es una noción de mayor calado: se refiere a una conceptualización estructural de la imagen, en la que la idea de repetición es esencial.
Para Villafañe (1987, p. 154), en todo ritmo visual se dan dos componentes: por un lado, la *periodicidad*, lo que implica la repetición de elementos o grupos de elementos y, por otro, la *estructuración*, que podría entenderse como el modo de organización de esas estructuras repetidas en la composición.
En este caso, cuando se da una repetición de unidades relacionadas entre sí por su forma o significado se habla de la presencia de *isotropías*.
Sin duda, nos hallamos ante un concepto muy difícil de definir, habitualmente empleado en el campo de la música. Del mismo modo que en una composición musical los silencios son elementos decisivos para definir el ritmo de una melodía, en una composición visual los espacios vacíos o intersticiales son fundamentales para posibilitar la existencia de una estructura rítmica.

TENSIÓN

La *tensión*, asímismo, es otra variable dinámica de la imagen fotográfica. Esta tensión puede aparecer en composiciones que presentan un claro equilibrio que, en este caso, será de naturaleza dinámica, el llamado equilibrio dinámico.
Entre los agentes plásticos que pueden contribuir a crear una tensión visual, podemos destacar los siguientes:
-La líneas pueden en algunos casos ser decisivas para dotar de tensión a la composición, cuando éstas expresan movimiento. En fotografía, el barrido fotográfico o la captación de sujetos en movimiento con una baja velocidad de obturación son técnicas que se sirven de la utilización de la línea como elemento dinámico, que imprime tensión a la imagen. En el cómic se habla de la presencia de líneas cinéticas.
-Las formas geométricas regulares, como el triángulo, el círculo o el cuadrado, son menos dinámicas que las formas irregulares. Cuanto más difieran de las formas simples, mayor tensión introducirán en la composición. No obstante, cabe recordar que el triángulo es una forma más tensional y dinámica que el círculo o el cuadrado, por los ángulos que lo definen.
-La representación de los elementos en perspectiva o la presencia de orientaciones oblicuas en el modo de organizar los elementos en el interior del encuadre contribuye a transmitir tensión al observador.
-El contraste de luces o el contraste cromático es también responsable de la creación de tensión compositiva.

[8] PANOFSKY, Erwin (1973): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

-La presencia de diferentes texturas, de fuertes diferencias de nitidez entre los distintos términos o planos de la imagen, etc., contribuyen a crear una composición tensional.
-Finalmente, la fractura de las proporciones del sujeto u objeto fotográfico también es un factor que introduce una fuerte tensión en la composición, como veremos a continuación.

PROPORCIÓN

Como afirma el profesor Villafañe, la proporción "es la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes constitutivas y entre las partes de dicho objeto entre sí" (1987, p. 160). Aunque su naturaleza es cuantitativa y, en ese sentido, posee una dimensión escalar, la proporción es un parámetro que merece ser tratado entre los conceptos compositivos, por su importancia. En general, se habla de proporción al hacer referencia a los modos de representar la figura humana en el espacio de la composición. Desde el Renacimiento, que retoma el pensamiento griego pitagórico, se ha hablado de las medidas del cuerpo humano en relación con sus partes constitutivas. La "sección áurea", "proporción divina" o "número de oro" permite establecer, de este modo, una medida numérica (la letra phi) que se corresponde con un tipo de proporción observada en la naturaleza. En cualquier caso, conviene destacar que los modos de representación del cuerpo en la pintura y, por extensión, en la fotografía (en cuya tradición representacional se fundamenta) ha seguido este modelo, que está fuertemente arraigado en el imaginario colectivo y en la configuración del gusto estético convencional.
En fotografía, la utilización del gran angular tiene como efecto secundario, además de acentuar la perspectiva, la deformación de las proporciones del sujeto fotografiado, como sucede con algunas fotografías de Bill Brandt o de JeanLoup Sieff. En ocasiones, la ruptura de las proporciones del sujeto fotografiado es un elemento sobre el que descansa una estética de la fealdad, muy habitual en fotógrafos como Witkin.
Finalmente, cabe señalar que la proporción es un concepto compositivo que también alude a la relación del sujeto/objeto representado y el propio espacio de la representación. Las dimensiones cuantitativas del motivo fotográfico también guardan una proporcionalidad con las dimensiones del marco de la imagen. Asímismo, también debe tenerse en cuenta la proporción que se establece entre los lados de una fotografía, la conocida "ratio" de la imagen, muchas veces determinada por el formato fotográfico empleado, como sucede con el formato rectangular del paso universal o el formato cuadrado, muy utilizado por Robert Mapplethorpe. La representación vertical u horizontal del motivo fotográfico se apoya, a menudo, en la proporcionalidad que se produce entre las dimensiones y forma del motivo y el propio marco fotográfico, como sucede en los formatos rectangulares (35mm –24X36mm, ratio 1:1.5-, grandes formatos fotográficos –9X12 cm, ratio 1:1,33-). Los formatos de copias positivas fotográficas como el 13X18 cm, 18X24 cm, 24X30 cm o 30X40 cm, expresan ratios, respectivamente, de 1:1.33, 1:1.33; 1:1.25 y 1:1.33.
Asímismo, cuando se produce un trampantojo, puede generarse un cambio en las proporciones que se desvela mediante la sutileza en la observación.

DISTRIBUCIÓN PESOS

Los diferentes elementos visuales contenidos en una imagen tienen un peso variable en el espacio de la composición, hasta presentar una determinada distribución de pesos visuales, que determinan la actividad y el dinamismo plástico de dichos elementos (Villafañe, 1987, p. 188). No obstante, creemos, en la línea de Arnheim, que es muy difícil, si no imposible, disociar las significaciones plásticas del nivel de significaciones semánticas o interpretaciones que suscita el análisis de cualquier imagen, que no puede ser ajeno al universo de experiencias previas del propio observador, y su grado de competencia lectora, por expresarlo en términos semióticos. Algunos de los factores que determinan la distribución de pesos en una imagen serían los siguientes, siguiendo la pertinente exposición de Villafañe (pp. 188 y ss):
-La ubicación en el interior del encuadre es una circunstancia que puede aumentar o disminuir el peso de un elemento en una composición. Una ubicación centrada contribuye a hacer más simétrica una composición. De manera general, se acepta que un elemento tiene mayor peso cuanto más está situado en la parte superior derecha de un encuadre. Este hecho viene determinado por la tradición icónica occidental, y es de naturaleza profundamente cultural.
-El mayor tamaño de un elemento visual es determinante a la hora de ganar peso en el encuadre. Un elemento visual de gran tamaño puede ser compensado compositivamente por la presencia de una serie de elementos visuales más pequeños.
-Los elementos visuales situados en perspectiva, aunque tengan un tamaño menor, ven incrementado su peso visual, dependiendo de su nitidez.
-La claridad visual en el aislamiento de un elemento afecta especialmente a su mayor peso visual (lo que viene determinado por la nitidez de las líneas de contorno de dicho objeto, el contraste, la forma, el color,